

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA AURISECULAR EN EL TEATRO
DE ANTONIO DE SOLÍS: *EL AMOR AL USO Y EL
DOCTOR CARLINO*¹

Carlos Mata Induráin
GRISO-Universidad de Navarra

Este año 2010 se cumple el cuarto centenario del nacimiento de Antonio de Solís y Rivadeneira (Alcalá de Henares, 1610-Madrid, 1686), ocasión oportuna para recuperar la figura de este dramaturgo, que ciertamente no es un desconocido en el panorama áureo, pero que no cuenta hasta la fecha con una edición crítica solvente de su corpus teatral. Existe una edición completa de sus comedias, en dos tomos, y de su obra dramática menor, a cargo de Manuela Sánchez Regueira, que tiene el mérito de ofrecer reunido el corpus dramático de Solís, si bien es la suya una edición con muchas carencias². Contamos, sí, con una edición modélica de alguna comedia suya (me refiero concretamente a la de *El amor al uso* debida a Ignacio Arellano y Frédéric Serralta), pero no sucede lo mismo con el resto de sus obras. En fin, esta circunstancia del centenario parece apropiada para volver a prestar alguna atención a este autor y su teatro.

En esta ocasión me propongo un acercamiento a aquellos aspectos de la sociedad española aurisecular que se encuentran contenidos en algunas piezas del corpus dramático de Solís. Sabemos que vida y

¹ Este trabajo forma parte del proyecto «Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)», patrocinado por el Programa CONSOLIDER-INGENIO, del Plan Nacional de I+D+I (CSD2009-00033) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

² Ver Serralta, 1986a.

Publicado en: *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad, II*, ed. Hala Awaad y Mariela Insúa, Pamplona, Universidad de Navarra (Ediciones digitales del GRISO), 2010, pp. 133-152.

literatura son cosas distintas, pero no deja de ser cierto también que se trata de vasos comunicantes que se influyen y relacionan mutuamente. En este sentido, las comedias de capa y espada del dramaturgo complutense, con su ambientación contemporánea y la inclusión de rasgos costumbristas, vienen a reflejar algunos rasgos de esa sociedad española del XVII, que son los que me propongo exponer. Centraré mi atención en dos comedias, *El amor al uso* y *El doctor Carlino*. Pero, antes de entrar en materia, convendrá repasar, siquiera de forma muy somera, la peripecia vital y la producción literaria de Solís³.

I. BREVES DATOS SOBRE ANTONIO DE SOLÍS Y SU OBRA

Antonio de Solís nació en Alcalá de Henares en 1610. Tras estudiar en la universidad de su ciudad natal y en la de Salamanca, se licenció en ambos Derechos, civil y canónico. Como literato, dio tempranas muestras de un ingenio precoz; así, por ejemplo, estrenó su comedia *Amor y obligación* cuando contaba tan solo 17 años. Desempeñó el cargo de secretario del Conde de Oropesa y fue luego oficial de la Secretaría de Estado de Felipe IV, además de cronista mayor de Indias. En 1667, cuando a sus 57 años de edad ocupaba una posición brillante en la corte, decidió ingresar en la Compañía de Jesús. Moriría en Madrid en 1686.

Solís es autor de una muy interesante *Historia de la conquista de México* (1685). En 1692 apareció póstuma una colección de *Poesías varias sagradas y profanas*, y en 1716 salieron publicadas nueve comedias suyas. En este ámbito del teatro, se suele decir que Solís es un discípulo de Calderón, al que ciertamente imita en el comienzo de su carrera dramática. Ahora bien, esa etiqueta aplicada tradicionalmente está siendo revisada en las últimas décadas; así, fue criticada por Sánchez Regueira, quien destacó el valor intrínseco del teatro de

³ Sobre el autor pueden verse los trabajos de Arellano y Serralta, 1995; Arocena, 1963; Becquer, 1992; De los Reyes, 1992; Dolfi, 1989; Goyeneche, «Vida de don Antonio de Solís», en su edición de *Varias poesías sagradas y profanas*, 1692; Hermenegildo, 1989; López de Gutiérrez Báez, 1985; López Estrada, 1988 y 1989; Martell, 1902; Parker, 1949, 1964 y 1983; Pastor Comín, 1999; Profeti, 1975; Romera Castillo, 1983; Sánchez Regueira, 1981, 1984 y 1986; Sebold, 1997; todos los de Serralta, 1977, 1979a, 1979b, 1983a, 1983b, 1988, 1986a, 1986b, 1987a, 1987b, 1991, 1993, 1994a, 1994b, 1998; y Solís Perales, 2003. Para el tema concreto de la recreación de *La gitanilla* cervantina ver también ahora Vaiopoulos, 2010.

Solós⁴. También Arellano y Serralta, años después, han dejado escrito que, aunque el dramaturgo complutense sigue a Calderón como modelo, «en nuestra opinión, le viene muy estrecho el mero título de discípulo suyo»⁵. Estamos ante un autor teatral que tiene ingenio, y que maneja con soltura el verso y los resortes de la acción dramática.

De sus comedias de enredo o capa y espada destaca *El amor al uso*, sin duda la mejor de toda su producción. Otros títulos son *El doctor Carlino*, *La gitanilla de Madrid* y *Un bobo hace ciento*. Dramas de tono heroico para fiestas cortesanas de palacio, en los que repite clichés y estructuras habituales, son *El alcázar del secreto*, *Eurídice y Orfeo*, *Las Amazonas* y *Triunfos de amor y fortuna*. Fragmentariamente se conserva otra comedia, *Amor es arte de amar*. Entre su obra dramática menor se cuentan tres entremeses: el *Entremés del Salta en banco*, el del *Niño caballero* y el de *Los volantines*; también varias loas, una representación graciosa titulada *El retrato de Juan Rana*, la representación panegírica *Conde de Oropesa* y algunos sainetes.

2. EL REFLEJO EN SU TEATRO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA AURISECULAR

Cervantes en *Quijote*, I, 48 afirmaba por boca del canónigo que la comedia había de ser «espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad». Por su parte Lope de Vega, en el *Arte nuevo* (1609), indicaba que la finalidad de la comedia es «imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres» (vv. 52-53). Consideremos también estas palabras de Díez Borque sobre la mimesis que lleva a cabo el teatro:

Creo que ver reflejada en las tablas la vida de cada día, los verdaderos afanes cotidianos no hubiera atraído al público y no hubiera sido razón para pagar los maravedises que suponía ir al teatro. Decididamente no puedo entrar aquí en tan complejas cuestiones como las del «realismo» en la literatura, lo que llevaría, además, a plantearse el significado y alcance de géneros como la picaresca frente a libros de caballerías o prosa de ficción pastoril. El hecho cierto es que ha sido utilizado nuestro teatro auri-

⁴ Ver Sánchez Regueira, 1984, p. 3. Comenta que es buen versificador y hábil en el manejo de las estructuras dramáticas, y de tanto mérito como Calderón y Moreto. En su estudio ofrece un listado de valoraciones del teatro de Solís a lo largo del tiempo.

⁵ Arellano y Serralta, 1995, p. 10.

secular como «documento histórico», como fuente de datos de la vida diaria, usos y costumbres, valores ideales, conceptos operativos para la convivencia. Creo que Schevill (1918) acierta al señalar que en la comedia hay una presencia de «datos de la realidad», combinados con elementos imaginarios, encaminado todo a la diversión. Divierte lo extraordinario, no lo ordinario, pero éste da un marco creíble a aquél. A fin de cuentas, volvemos al problema de la *mimesis* o, en términos más próximos, del *cuotidianismo* en literatura. La comedia tiene sus propias leyes y fines, y en ello es fundamental la diversión, atrayendo a cuantos más mejor⁶.

Es en las comedias de capa y espada de Solís, por sus propias convenciones genéricas, donde vamos a encontrar reflejados diversos detalles de la España del XVII. Hay que tener en cuenta que estas comedias desarrollaban acciones urbanas, es decir, ambientadas en ciudades españolas como Madrid, Toledo o Sevilla, protagonizadas por caballeros particulares (el sistema onomástico está formado por nombres como: don Luis, don Juan, don Pedro, don Diego...; doña Clara, doña Beatriz, doña Leonor, doña Ana...), con gran concentración temporal, con múltiples enredos de amor, amistad y celos. La ambientación contemporánea, cercana al *aquí y ahora* del espectador áureo, facilitaba la introducción de rasgos costumbristas. Ejemplificaré esta cuestión haciendo algunas calas en dos comedias de Solís, *El amor al uso* y *El doctor Carlino*.

2.1. *El amor al uso*⁷

En efecto, *El amor al uso*, excelente comedia anterior a 1640 (probablemente escrita en el año 1636), que cuenta como ya señalé con una magnífica edición moderna de Arellano y Serralta, ilustra a la perfección los usos amorosos de aquella época y de aquella sociedad, de los que —podría decirse así— nos ofrece un repertorio completo: el intercambio de billetes amorosos entre galanes y damas (véase el comienzo de la comedia, especialmente los vv. 13-14), las salidas a las iglesias o al Prado (v. 2306), los paseos en coche (tan satirizados por Quevedo: ver vv. 441, 542a, 753), el asistir los galanes a las calles de sus damas (vv. 773, 1308, 1455-1456, 1947-1948), con las corres-

⁶ Díez Borque, en prensa.

⁷ Todas las citas (de esta comedia y también de *El doctor Carlino*) serán por la edición de Sánchez Regueira, pero modernizando grafías y puntuación.

pondientes escenas de cortejo a la reja de la casa (vv. 1120-1122a, 1155, 1547), los ruidos cómplices y las señas convenidas desde ventanas y celosías (vv. 1546 y ss., 1643, 1654, 1712a, 1692 acot.), el salto de las tapias para acceder al jardín de la casa, llaves que oportunamente abren las puertas necesarias, damas —y sus criadas— tapadas con mantos (vv. 420 acot., 498 acot., 796, 808, 864 acot., 910, 2292 acot., 2334, 2426 acot., 2625, 2681...) y caballeros embozados con sus capas para no dar a conocer su personalidad (v. 1653 acot.), pendencias a cuchilladas con los rivales (y amigos que *hacen* 'guardan' las *espaldas*, vv. 1191-1192a), el ocultarse los enamorados ante la llegada del padre, celoso defensor del honor familiar... Aquí se trata de don Mendo, padre de doña Clara, quien declara que «el honor limpio / se empaña con el aliento» (vv. 765a-766); él acude con espada, luces y criados cuando siente ruidos en su casa; y se muestra dispuesto a lavar con sangre el honor puesto en tela de juicio, como declara hacia el final: «Pues, de esa suerte, mi acero / vengue el honor de mi hija» (vv. 3040-3041).

Pero lo fundamental en esta comedia es que sistematiza el concepto de «amor al uso». Explican Arellano y Serralta que tanto esta pieza de Solís como su antecedente, *Mañanas de abril y mayo*, de Calderón

son destacados exponentes, cada una con sus características peculiares, de una nueva filosofía amorosa, limitada desde luego al universo sociodramático, que reacciona contra las aristocráticas exigencias de ese amor constante, exclusivo y caballeresco tan frecuente en damas y galanes de la comedia aurisecular. Los galanes son ahora, en las obras influidas por la nueva tendencia, unos «caballeros comodones, poco inclinados al amor [...] y más al devaneo y a la burla»⁸.

Es decir, frente a los galanes esforzados, sufridores, platónicos... de otro tipo de comedias, estos se dejan llevar tan solo por su propio interés y conveniencia, rehuyendo problemas y dificultades. Así, tenemos en esta comedia que don Gaspar de Toledo corteja simultáneamente a tres damas, doña Clara, doña Isabel y la criada Juana. Por su parte, la citada doña Clara de Castro cuenta con tres galanes, pues además de don Gaspar la pretende también don Diego de Chaves y,

⁸ Arellano y Serralta, 1995, pp. 11-12. La cita interna remite a Arellano, 1988, p. 40.

por último, tiene un «candidato oficial» a su mano, don García de Cisneros (en realidad, son los padres de don García los que quieren casarlos, aunque el joven ama más bien a doña Isabel de Chaves). En cualquier caso, pese a tener tantos pretendientes, doña Clara señala que su pecho es incapaz de amor y que «yo tengo hecho voto / de no enamorarme» (ver vv. 649-652). Y ya unos trescientos versos antes su criada la había definido como «Mujer, en justo e injusto, / muy amiga de su gusto, / de su libertad amiga» (vv. 338-340).

En torno a estos personajes, con los múltiples enredos amorosos que se entrecruzan, sumados a la enemistad de don Diego y don García, se va construyendo la acción de la comedia. Pero no es este plano de la peripecia dramática lo que ahora me interesa. Lo importante es que tanto don Gaspar como doña Clara son partidarios del nuevo «amor al uso». Así es como ve doña Clara a su pretendiente don Gaspar:

CLARA	Pues es un mozo que tiene muchas prendas, muy de aquello que hoy se usa: fresco chiste, buen gusto, florido ingenio; pórtase lucidamente, escribe muy buenos versos, no estimándoles en mucho, que es la disculpa de hacerlos (vv. 639-646).
-------	---

Y esta es la definición que da del amor:

CLARA	Amor es duende importuno que al mundo asombrado tray: todos dicen que le hay y no le ha visto ninguno. ¿A quién no causa fastidio esta pasión amorosa, no siendo amor otra cosa que una fábula de Ovidio? Ni ¿qué importa que se nombre amor ese devaneo, si es confirmar el deseo y luego mudalle el nombre? (vv. 1594-1605)
-------	--

Tal es el «amor adrede» (v. 1629), el *amor al uso*, que la propia interesada vitorea poco después así:

CLARA	Perezca el gemir confuso, falte el suspirar perplejo, muera el amor a lo viejo y viva el amor al uso (vv. 1638-1641).
-------	--

Volvamos ahora con don Gaspar. En esta comedia de Solís se da una curiosa circunstancia, y es que será el criado, Ortuño, quien continuamente ande reprendiendo al amo por su poco juicio y por su mal comportamiento amoroso (se admira de que don Gaspar quiera amar a tres mujeres a la vez, vv. 1094-1096a); el criado es también quien le pide que hablen *en juicio*, es decir, en serio (vv. 2066 y ss.) y quien le deja claro que el engaño no puede ser amor (vv. 2086-2087a): en efecto —argumenta—, si su amo tiene tres enamoradas, en realidad las está engañando a las tres. Precisamente en este diálogo entre ambos personajes encontramos una nueva caracterización del «amor al uso»:

ORTUÑO	Pues ¿no es amor un confuso accidente apetecido, un fuego en el alma infuso y un hielo al aliento unido?
DON GASPAR	Si eso es amor, no es al uso.
ORTUÑO	¿No es amor un leve ardor? ¿No es un daño procurado, un apacible dolor y un dulcísimo cuidado?
DON GASPAR	No es al uso, si es amor (vv. 2088-2097).

Nótese cómo el criado emplea para caracterizar el amor los usuales juegos antitéticos que tratan de mostrar su carácter contradictorio y sus efectos; cómo identifica el amor con sufrimiento, con el aguantar los continuos desdenes de la ingrata «amada enemiga»... Pero todas esas sutilezas petrarquistas y neoplatónicas no son el *amor al uso*. El criado pide entonces a don Gaspar que le explique más claramente en qué consiste tal amor (vv. 2088-2097), y esta es la respuesta que, en forma de soneto, le brinda su amo:

DON GASPAR Acreditar sin pena una pasión,
 perder miedo y cariño a la beldad,
 hacer su voluntad sin voluntad,
 suspirar sin dar cuenta al corazón;
 no matarse en pasando la ocasión,
 llorar en ella por curiosidad,
 formar de una mentira una verdad,
 hacer de una palabra una razón;
 mudar de sitio en el primer vaivén,
 arrojar los pesares por ahí,
 recibir los favores al desdén;
 y en fin, para acabar de estar en sí,
 querer a todas las mujeres bien,
 y mal a cada una de por sí.
 Este, Ortuño, es el amor
 que se usa (vv. 2013-2118a).

Por ello, no deberá extrañarnos que don Gaspar no se preocupe si alguna de sus tres pretendidas recibe a otro galán, como le dice a Ortuño: «Ortuño, a menos mujeres, / más ganancia» (vv. 319-320a), modificación chistosa del conocido refrán «A más moros, más ganancia»; y luego: «Solo es dichoso en mujeres / aquel de quien caso no hacen» (vv. 391-392; ver también los vv. 395-402). Por eso tampoco nos deberá sorprender que compare sus *damas* con las *damas* de una compañía teatral, tal como le explica a su criado:

DON GASPAR Allá en la edad de solía
 bastaban dos [damas], mas hoy día
 ¿quién sin su dama primera,
 su segunda y su tercera
 compone su compañía?
 Y así, aunque hoy están quejosas
 de mí tres damas hermosas,
 Clara hace el primer papel,
 el segundo hace Isabel
 y Juana hace las graciosas.
 ORTUÑO ¡Buena está la compañía! (vv. 1098-1108).

Como puede apreciarse, hay en estos versos un claro juego dilógico en la palabra *compañía* ('lo contrario de soledad' y 'grupo de actores y actrices') y en *dama*, jugando con el hecho de que en las

compañías teatrales algunas actrices, las más valoradas, hacían de *primera dama* (representaban el papel femenino más importante), otras de *segunda dama*, etc. Pero no olvidemos que doña Clara también es amante al uso, y más adelante se volverán las tornas, cuando Ortuño recupere esa misma imagen de don Gaspar, pero aplicada ahora a la mujer, que también tiene tres galanes:

ORTUÑO Tres a tres están vustedes:
también la señora autora
en su compañía tiene
sus primeros, sus segundos
y sus terceros papeles (vv. 1321-1325).

Pasaje donde *autora* se refiere a la ‘directora de una compañía teatral’.

En fin, conviene recordar a este respecto las palabras del últílogo de la comedia, en las que se alude de nuevo, indirectamente, a ese concepto de «amor al uso» que ha estado en la base de toda ella. Tras concertarse los matrimonios de don Gaspar con doña Clara y de don García y doña Isabel, dice Ortuño:

ORTUÑO Y yo me caso con Juana,
porque se acabe con eso
El amor al uso, pues
el casarse es a lo viejo;
y humilde su autor os pide
que perdonéis tantos yerros (vv. 3051-3056).

Es decir, frente al concepto nuevo de «amor al uso» que ha estado vigente en el desarrollo de la acción, en el final de la comedia se echa mano de «lo viejo»; y lo viejo, *lo tradicional* en lo que respecta a finales de comedia, es que esta «en bodas ha de parar». Y así sucede aquí.

Me he detenido bastante en este concepto de «amor al uso», que da título a la comedia, pero hay otro detalle interesante para nuestros fines, que es la ambientación urbana madrileña, puesta de relieve por la toponimia mencionada: la iglesia de la Victoria (v. 238), el Parque (v. 340; como anotan los editores, se trata del jardín contiguo al Alcázar Real), las Cruces (v. 843), el prado de Leganitos: «Los días / de sol está muy ameno / de humanos árboles siempre / Leganitos» (vv. 499b-502a; alude a que ese lugar de paseo —que más tarde sería

urbanizado como calle— está poblado de personas, galanes y damas, que iban allí a ver y a dejarse ver, lo mismo que en el Prado, lugar de paseo por antonomasia...).

Comentaré ahora algunos pasajes de la comedia en los que resulta necesario conocer determinados detalles de la vida cotidiana de la época para interpretarlos correctamente. Ocurre que a veces un chiste, una alusión jocosa... no se entienden bien sin saber determinados datos relativos a costumbres, sucesos o motivos contemporáneos. Así sucede con estos cuatro versos del criado Ortuño, que se declara hombre de honor (v. 1046b) y lógicamente se enfada con su amo cuando este pretende a su Juana. Estos son los versos que ahora me interesan:

... y aunque es mucha honra, en fin,
que tú adores su belleza,
tengo la salud ruín,
y me dan en la cabeza
jaquecas de Medellín (vv. 1063-1067).

Hay que saber que los toros de Medellín, como los que pastaban a las orillas del Jarama, eran muy famosos, y frecuentemente aparecen menciones a ellos en la literatura burlesca del Siglo de Oro para aludir indirectamente a los cuernos. Es decir, la alusión a Medellín está asociada a toros; y como los toros tienen cuernos, en contextos burlescos la palabra connota precisamente 'cuernos'. En suma, lo que aquí está indicando ese sintagma, «jaquecas de Medellín», es el temor del criado a que su amo *le ponga los cuernos* ('le engañe') con Juana. La alusión chistosa de Ortuño solo se comprende si tenemos la clave interpretativa correcta⁹. De hecho, ya antes se quejaba Ortuño por la misma circunstancia: «Por Dios, que me está mi amo / endureciendo el cabello» (vv. 833-834). El *endurecimiento* se refiere, claro está, a los cuernos.

Tampoco se entiende fácilmente esta otra alusión de Juana: «Así ¿quieres que de paso / entre agora, a ver si acaso / tiene tinta la redoma» (vv. 2774-2776), que alude, como explican los editores, al

⁹ Los editores, Arellano y Serralta, recuerdan un pasaje paralelo de la comedia burlesca anónima de *El comendador de Ocaña*: «Peribáñez.- La luna nos hace daño. / Gilote.- No creo que sea así, / porque es patrona de novios / con sus dos de Medellín».

redomazo que se prepara contra don Gaspar, que es «el golpe injurioso que se da en la cara con la redoma llena de tinta, en venganza o satisfacción de algún agravio» (*Diccionario de Autoridades*). Por otra parte, las palabras de Isabel: «el ser quien sois / os obliga a que amparéis / una mujer como yo» (vv. 2646-2648), que aludían en la época a la conciencia que un personaje noble tenía de su condición y de las obligaciones inherentes a ella, parecen tener un eco degradado en el v. 2981, cuando le espeta a don Gaspar un «para quien sois os quedad», aquí en mal sentido.

También encontramos una referencia jocosa a las molestias que causaban los vecinos. Es el fin de la jornada segunda, y dice don Mendo, padre de doña Clara:

DON MENDO Mañana mudo mi casa.
 ¡Jesús, en lo que me he visto!
 Si el yermo tiene algo bueno
 es el vivir sin vecinos (vv. 2034-2037).

Se trata de un tópico archirrepetido en la literatura aurisecular, aquí motivado por la circunstancia de que las casas de las dos damas protagonistas están pared por medio y eso facilita todos los enredos.

Otros detalles menores: enredos amorosos de las damas, que se valen de sus criadas como confidentes (vv. 299 y ss., 1560 y ss.) y las tercerías de los novios («y este novio es el tercero, / que es un oficio muy propio / de los novios de este tiempo», vv. 604-606); alusiones al jornal que ganaban los criados (vv. 2485 y ss.); también la costumbre de darles algún regalo en pago de algún servicio bien hecho, por ejemplo dejarles sacar un vestido viejo (aquí con inversión cómica, pues es el criado Ortuño quien, por parecerle sazonado lo que dice su amo, le dice: «envía / por un vestido mañana», vv. 1111-1112; y luego en los vv. 2461-2462, Juana a Ortuño: «Un vestido tienes cierto / si haces como buen criado»).

Todavía podemos añadir otras referencias menudas, pero que constituyen ecos de usos concretos de la sociedad, de las costumbres o de aspectos de la vida cotidiana: menciones relacionadas con los juegos de naipes (vv. 353-354, 1169, 1175-1177); el empleo del léxico judicial para alusiones metafóricas a la relación amorosa: *traslado*, *parte*, *pleito* (vv. 731-732); la mención concreta de «plato de Talavera» (v. 381); la ley del duelo (v. 576); el juego de palabras dilógico

en *campo* ‘prado’ y ‘campo del desafío’ (vv. 1035b-1036); una alusión de signo político, como aquella a la tradicional neutralidad de la república de Venecia (vv. 659-662); el pasaje en el que Ortuño compara a don Gaspar con un *saludador* (véase todo el comienzo de la jornada tercera y luego los vv. 2290b-2292, al reprocharle el criado que no sabe aguardar fe en el amor); el juego con *seglar* y *calificador* (vv. 1061-1062), etc.

Comentaré ahora de forma más breve algunos aspectos de otra comedia de enredo de Solís, *El doctor Carlino*.

2.2. *El doctor Carlino*

Se trata de una comedia de múltiples enredos, todos los cuales tienen como común denominador la intervención activa del protagonista principal que da título a la pieza, el doctor Carlino, famoso médico y alcahuete (en realidad, más alcahuete que médico). Palabras como *enredo*, *ingenio*, *embustes*, *maña*, *industria*, *maraña*, *traza*... se repiten continuamente para aludir y ponderar las habilidades de este falso doctor Carlino que, como él mismo se encarga de señalar, aunque se llama igual que el personaje de Góngora (quien escribió una comedia homónima), es otro diferente, un criado suyo, que a su muerte usurpó su nombre:

DOTOR	Aunque sigo su modelo, no soy el Carlino, no, que honró el gaditano suelo, cuyos hechos escribió Góngora, que esté en el cielo. En Cádiz fui su criado y dél aprendí tan bien lo embustero y lo avisado, que dirán los que me ven que soy el mismo mismado. Luego que el pobre murió, nombre y grados le quité vistiéndome dellos yo y de Cádiz me ausenté porque Madrid me llamó (p. 477).
-------	---

La acción de la comedia es bastante complicada, con múltiples de amores cruzados y juegos de ocultación de la personalidad que afec-

tan a distintos personajes, y que ahora solo puedo explicar de forma muy somera. Todo parte del hecho de que don Lope de Velasco ama a doña Leonor, pero su padre quiere casarlo con su prima sevillana doña Clara Pacheco. A su vez, otro galán, don Diego, se enamorará de doña Clara. Para evitar el compromiso matrimonial, don Lope finge salir de Madrid, pero en realidad se queda escondido en casa del doctor Carlino. A la casa llega también doña Leonor, y luego doña Clara, traída por don Diego, que ha fingido ser don Lope... En suma, por distintas circunstancias, todos los personajes implicados van a parar a la casa del doctor Carlino: allí coinciden y allí tienen que andar ocultándose unos de otros... Tras muchas peripecias, todo se resuelve —típico final feliz de comedia— con las bodas dobles de don Lope con doña Leonor y de don Diego con doña Clara.

En cualquier caso, de nuevo lo que me interesa ahora no son las peripecias del enredo, en el que se ven involucrados todos los personajes. Sí quiero llamar la atención, en cambio, sobre la caracterización del doctor Carlino como falso médico (oficio habitual en la literatura satírica), que es además un embustero de tomo y lomo: «que aunque pese a quien pesare / del enredo y del embuste / soy en Madrid el yo autem» (p. 476). Pero sobre todo, lo adelantaba antes, es también un grandísimo alcahuete. Ya nos dice don Lope del doctor que «es aquel por cuyo medio / entablé yo mis amores» (p. 468). Sabemos también que el doctor Carlino lleva anotados en un librito todos sus negocios, «porque el ser buen alcahuete / quiere su cuenta y razón» (p. 487), según explicará él mismo.

Respecto a su ciencia médica, es totalmente falsa, inexistente. Carlino confiesa paladinamente a Lope: «pues sabes que soy dotor, / y dotor de tan buen tino, / que sabré de unas tercianas / fabricar un tabardillo» (p. 489), es decir, que cambia y confunde unas enfermedades con otras. Cuando don Pedro le diga que lo conoce por el nombre que tiene en Madrid y por los aciertos de su ciencia, dirá en un aparte:

CARLINO	Si en mi vida he visto libro, (<i>Aparte.</i>) me lleve el demonio, ¿y tengo toda esa fama? Ahora digo que hace la medicina milagros y basiliscos (p. 492).
---------	---

Veamos más detalles caracterizadores de este médico matasanos. Al principio de la jornada II pide su mula (la mula, junto con la sortija, eran algunas de las señas externas que caracterizaban a los médicos; baste recordar el soneto burlesco de Quevedo que comienza «La losa en sortijón pronosticada...»); y se alude a sus recetas, ayudas y ventosas (p. 488). Pero Carlino continuamente yerra la cura a los enfermos (pp. 510, 511), y se muestra dispuesto a quemar sus Galenos (p. 522). Cuando le llaman para atender el desmayo de doña Leonor, trata de ocultar su desconocimiento de la ciencia curativa empleando diversos términos médicos, dichos a troche y moche, que son en el fondo pura palabrería para aparentar saber:

CARLINO Dadme, señora, la arteria
 y veré si el movimiento
 se dilata o se comprime,
 porque si él está compreso
 es menester ebulsión (p. 523).

Como vemos, emplea palabras raras, cultas, para tratar de impresionar a sus oyentes; en otras ocasiones será el empleo de latinajos. Él mismo reconoce finalmente delante de todos:

DOTOR Embustero soy a secas,
 que el ser dotor es enredo,
 y así como no lo soy,
 para mi comer receto
 sustancias de Celestina
 a desmayos de Galeno (p. 527).

Es decir, para las enfermedades, para aquello que tiene que ver con la ciencia de Galeno, receta alimentos nutritivos de amores y alcahueterías. Y todo ello, «para mi comer», es decir, para su ganancia y sustento...

En otra ocasión cuenta Carlino a su esposa Casilda todas sus andanzas por Madrid en ese día, y entre otros negocios le dice que entregó un billete a una monja («fui de allí a dar un billete / a una monja», p. 511), y como todo le sale mal, «su madre» (entiendo que se refiere a la superiora del convento) le descubre, entra «como un fuego» y lo despacha airadamente. Se trata de una alusión muy breve, que no alcanza mayor desarrollo en el texto, pero que remite a otra

realidad y a otro tópico satírico, el de los galanes de monjas (recordemos por ejemplo que, durante algún tiempo, el buscón don Pablos se dedica a esta ocupación).

La acción de la comedia es también en Madrid, y así se mencionan las calles del Prado, de Atocha, etc., que son los lugares a donde el doctor Carlino va para atender sus negocios. Pero de todas las referencias a topónimos madrileños, me interesa destacar ahora estos versos:

DOTOR	Desta calle fatigado a la Mayor caminé donde a doña Clara hallé en una tienda, parado el coche, porque debió antojársele algo della, y el tío por complacella a comprárselo se apeó (p. 512).
-------	--

Además de la mención del coche¹⁰ (que ya nos aparecía en la comedia anterior), destaco la alusión a la calle Mayor como centro del comercio, esto es, el lugar donde se ubicaban las tiendas. Aquí se trata del tío que quiere hacer algún regalo a su sobrina; pero más frecuentemente aparecen estas tiendas en la literatura satírico-burlesca porque eran temidas por los galanes, que se veían acosados por las damas pidonas para que les hicieran algún regalo. Así, la calle Mayor es uno de los peligros de Madrid que describe, en la obra homónima, Baptista Remiro de Navarra.

Examinemos algunos ejemplos más de pasajes interesantes por aludir a aspectos de la sociedad del XVII; así, las palabras de Carlino referidas a la reacción de don Diego cuando encuentra a su hermana Leonor fuera de casa:

CARLINO	¡Mal año, y cómo se ha puesto el hermano!; echando está por los ojos mil saetas, castigos de la Hermandad (p. 504).
---------	--

¹⁰ Hay también una alusión a un cocherillo picaño (p. 513), etc.

La palabra *Hermanidad* alude a un cuerpo organizado de cuadrilleros, especie de policía rural, que ejecutaba sumarísimamente a los culpables de algún delito asaeteándolos en el camino. Aquí, en la comedia, la ira hace que los ojos de don Diego arrojen metafóricamente saetas como las que disparaban los cuadrilleros de la Santa Hermanidad.

También podríamos mencionar la alusión a la costumbre de *sacar a la novia por el vicario* (p. 511), o algún dato sobre Sevilla, ciudad a la que ha llegado don Diego con la Armada tras estar dos años en Indias:

DIEGO	Un mes habrá que a Sevilla llegué, Dotor, como sabes [...] De aquella ciudad apenas pisé las hermosas calles, cuando del ardiente estío una calurosa tarde poblaron el Arenal las sevillanas beldades, porque el Betis caudaloso templando el ardor del aire mereció con su frescura los adornos de su margen (pp. 472-473).
-------	--

En fin, en el últílogo, el apóstrofe a los mosqueteros, público bullicioso que asistía de pie a la representación en el patio del corral:

DOTOR	Y aquí espiró la comedia; si tuviere algún acierto, den para enterrarla un vótor los señores mosqueteros (p. 528).
-------	---

Muchos otros aspectos de la sociedad española aurisecular podrían documentarse fácilmente rastreando pasajes de las demás comedias de enredo de Solís: así, en *La gitanilla de Madrid*, que sigue de cerca la acción de la novela ejemplar cervantina, o en *Un bobo hace ciento*, y lo mismo en sus entremeses. Pero basten por ahora los ejemplos señalados, a modo de muestra, para ejemplificar cómo el teatro del Siglo de Oro refleja aspectos concretos de aquella sociedad y cómo, a su

vez, esa sociedad podía influir en el teatro. En esta ocasión no me interesaba detenerme en la peripecia dramática, las tramas, los personajes y los enredos de las dos comedias abordadas, sino destacar que este subgénero de la comedia de capa y espada, que da entrada a una rica veta costumbrista, es especialmente productivo para este fin. Por todo ello, podemos concluir que resulta necesario conocer todos los aspectos relacionados con las modas, las costumbres, los usos sociales, las prácticas galantes... para la correcta lectura y comprensión de los textos. Por supuesto, es tarea que corresponde a los estudiosos y editores modernos aclarar con sus notas los pasajes que aludan a todas aquellas costumbres que son diferentes hoy día y que, por tanto, pueden resultar difíciles de identificar para el lector contemporáneo. Es una tarea pendiente en el caso del teatro de Solís, y la circunstancia del centenario bien puede ser la ocasión adecuada para abordar ese trabajo por medio de ediciones rigurosamente editadas y anotadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- Arellano, I. y Serralta, F., «Introducción» a P. Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*; A. de Solís y Rivadeneyra, *El amor al uso*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-GRISO-Universidad de Navarra, 1995, pp. 9-39.
- Arocena, L. A., *Antonio de Solís, cronista indiano. Estudio sobre las formas historiográficas del Barroco*, Buenos Aires, Editorial Universidad de Buenos Aires, 1963.
- Becker, D., «Jeroglífico y apocalipsis del secreto en el teatro del Siglo de Oro: el caso de *Eurídice* y *Orfeo* de Antonio de Solís», en *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas, I-IV*, ed. A. Vilanova, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, vol. I, pp. 773-788.
- De los Reyes Peña, M., «Una nueva muestra de la presencia del teatro castellano en Portugal: *Loa para el cumpleaños de un rey*», en *Mosaico de varia lección literaria en homenaje a José María Capote Benot*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, pp. 113-130.
- Di Pinto, E., «Las “hechuras” del figurón (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís y *Un loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez», en *El figurón: texto y puesta en escena*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos-RESAD, 2007, pp. 221-248.

- Díez Borque, J. M., «Lope y sus públicos: estrategias para el éxito», en *El «Arte nuevo» de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, ed. E. Duarte y C. Mata, Pamplona, Universidad de Navarra (número monográfico de la revista *Rilce*), en prensa.
- Dolfi, L., «Góngora y *El Doctor Carlino* de Antonio de Solís», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8.2, 1989, pp. 481-502.
- Goyeneche, J. de., «Vida de don Antonio de Solís», en su edición de *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, Antonio Román, 1692.
- Hermenegildo, A., «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8.2, 1989, pp. 503-526.
- López de Gutiérrez Báez, E., «La *Historia* de Solís: testimonio del siglo XVII», *Historia Mexicana*, 15, 1965, pp. 84-96.
- López Estrada, F., «Del “dramma pastorale” a la “comedia española” de gran espectáculo: la versión española de *Il pastor fido* de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986, Berlín*, ed. S. Neumeister, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut, Preussischer Kulturbesitz, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie Frankfurt, Vervuert, 1989, vol. I, pp. 535-542.
- «La recreación española de *Il pastor fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca», en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, ed. K. y R. Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 419-428.
- Martell, D. E., *The Dramas of Don Antonio de Solís y Rivadeneyra*, Philadelphia, International Printing Co., 1902.
- Moreno-Mazzoli, E., «Calas en las fuentes textuales de la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís», en *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas «España en América y América en España»*, ed. L. Martínez Cuitiño y E. Lois, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas (Universidad de Buenos Aires), 1993, pp. 702-708.
- Parker, J. H., «El tricentenario de Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686)», en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, ed. Á. González, T. Holzapfel y A. Rodríguez, Albuquerque-Madrid, University of New Mexico-Cátedra, 1983, pp. 235-240.
- «*La gitanilla* de Montalván: enigma literario del siglo XVII», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas (Oxford, 6-11 septiembre 1962)*, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 409-414.
- «The Versification of the *comedias* of Antonio de Solís y Rivadeneyra», *Hispanic Review*, XVII, 1949, pp. 308-315.

- Pastor Comín, J. J., «La comedia de “enredo”: *Abrir el ojo*, de Francisco de Rojas y *El amor al uso*, de Antonio de Solís. Análisis comparativo», *Epos*, XV, 1999, pp. 149-174.
- Profeti, M. G., «Le comedias di Solís: un curioso episodio di editoria teatrale», *Cuadernos bibliográficos*, XXXII, 1975, pp. 77-87.
- Romera Castillo, J., «De cómo Cervantes y Antonio de Solís construyen sus *Gitanillas*», en *Lenguaje, ideología y organización textual en las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, pp. 145-158.
- Sánchez Regueira, M., «Introducción», a A. de Solís, *Comedias*, Madrid, CSIC, 1984, tomo I, pp. 1-47.
- «Introducción», a A. de Solís, *Obra dramática menor*, Madrid, CSIC, 1986, pp. 1-20.
- «La gitanilla en la novela, *La gitanilla* en el teatro», en *Cervantes: su obra y su mundo*, *Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 437-443.
- Sebold, R. P., «Mena y Garcilaso, nuestros amos: Solís y Candamo, líricos neoclásicos», *Dieciocho*, 1, 1997, pp. 155-171.
- Serralta, F., «*Amor al uso* y lágrimas de moda: una refundición de 1809», *Criticón*, 72, 1998, pp. 165-176.
- «Antonio de Solís y el teatro menor en palacio (1650-1660)», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983a, pp. 155-172.
- «Antonio de Solís y Rivadeneyra», en *Siete siglos de autores españoles*, ed. K. y Th. Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 187-188.
- «Donjuanismo y feminismo, decoro y modernidad: *El amor al uso*, de Antonio de Solís», en *El redescubrimiento de los clásicos (Actas de las XV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1992)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 91-101.
- «El gracioso y su refundición en la versión palaciega de *Eurídice y Orfeo* (Antonio de Solís)», *Criticón*, 60, 1994a, pp. 93-101.
- «El testamento de Antonio de Solís y otros documentos biográficos», *Criticón*, 7, 1979b, pp. 1-57.
- «La doble visión de los gitanos en las *Gitanillas* de Antonio de Solís», en *Critique sociale et théâtre: domaine ibérique*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1988, pp. 37-48.
- «Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro», *Criticón*, 34, 1986a, pp. 159-174.
- «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra», *Criticón*, 34, 1986b, pp. 51-157.

- «Sobre el origen de la atribución errónea de *La gitanilla* a Juan Pérez de Montalbán», *Bulletin of the Comediantes*, 29.2, Winter 1977, pp. 118-119.
- «También hay duelo en las damas: Calderón y Solís», *Críticón*, 38, 1987a, pp. 101-111.
- «Temas de *La vida es sueño* en dos comedias de Solís (*Las Amazonas* y *El alcázar del secreto*)», en *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983b, pp. 1319-1329.
- «Una loa particular de Solís y su refundición palaciega», *Críticón*, 62, 1994b, pp. 111-144.
- *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie Recherche-Université de Toulouse-Le Mirail, 1987b.
- «Amor al uso y protagonismo femenino», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII: Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español*, Toulouse-Le Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979a, pp. 95-106.
- Solís, A. de, *Comedias de Antonio de Solís*, ed. crítica de M. Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1984, 2 tomos.
- *El amor al uso*, ed. de I. Arellano y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-GRISO-Universidad de Navarra, 1995.
- *Obra dramática menor*, ed. crítica de M. Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1986.
- Solís Perales, M. D., «Enredos amorosos en una comedia de Antonio de Solís: *El amor al uso*», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. R. Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 321-341.
- Vaiopoulos, K., *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.